
Au spectacle en Allemagne : quatre regards de spectateurs français sur le théâtre outre-Rhin (1894-1954)

Marielle Silhouette



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2551>
DOI : 10.4000/doublejeu.2551
ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2019
Pagination : 143-154
ISBN : 978-2-84133-962-4
ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Marielle Silhouette, « Au spectacle en Allemagne : quatre regards de spectateurs français sur le théâtre outre-Rhin (1894-1954) », *Double jeu* [En ligne], 16 | 2019, mis en ligne le 31 décembre 2020, consulté le 04 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2551>



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

AU SPECTACLE EN ALLEMAGNE : QUATRE REGARDS DE SPECTATEURS FRANÇAIS SUR LE THÉÂTRE OUTRE-RHIN (1894-1954)

Il y a une double difficulté à engager la réflexion sur le spectateur en terre étrangère. La première est liée au statut du spectateur lui-même, sujet et objet épistémologique flou, difficilement cernable, à la fois personnalité singulière relatant une expérience par définition unique dans le regard porté sur un spectacle dans un espace et un temps donnés, et membre d'une entité par définition multiple et contradictoire qu'est le public, dans laquelle il se transforme devant le spectacle¹. Cette première saisie délicate se voit renforcée quand il s'agit d'un spectateur étranger, assistant donc à un spectacle dans un pays autre, le décentrement au fondement de l'expérience théâtrale se trouvant alors nécessairement redoublé par la langue, par la culture, mais plus largement aussi par une vision préalable de cette dernière qui vient se superposer, avec plus ou moins de force selon le degré de connaissance du pays, à la réception du public et du spectacle. Le spectateur étranger est alors à la fois extérieur et intérieur, la question étant de savoir comment son art, son activité productrice durant la représentation, se déploie dans son environnement au sein du public étranger et comment il relate cette expérience.

-
1. On consultera sur ce point notamment les ouvrages suivants : Bernard Dort, *Le spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995 ; Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, et *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006 ; Florence Naugrette, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Paris, Bréal, 2002.

À partir de ce questionnement, une première recherche a permis de mettre au jour quatre récits déployés entre 1894 et 1954 qui apportent des éléments de comparaison et de réflexion pour une histoire culturelle du spectateur de part et d'autre du Rhin. L'attention s'est portée, dans un premier temps, sur des spectateurs réguliers, des professionnels du métier, auteurs, traducteurs, critiques, connaisseurs de la langue et de la culture étrangère, et l'expérience a été déclinée sur trois périodes centrales de l'histoire des relations franco-allemandes, les années 1890-1900, 1930 et 1950, autrement dit, après la guerre de 1870-1871, au tournant du siècle, puis à l'orée de la dictature nationale-socialiste, et enfin au sortir de la Seconde Guerre mondiale dans ce que les Allemands appellent encore parfois l'heure zéro.

L'article de Jean Thorel sur « Les théâtres allemands », paru en 1894 dans le tome CXXII de la *Revue des Deux Mondes*², constitue une base de réflexion exemplaire. Auteur dramatique, traducteur de Gerhart Hauptmann notamment (*Les Tisserands*, 1892 ; *L'Assomption de Hannele Matern*, 1894 ; *Le Voiturier Henschel*, 1901), adaptateur de la pièce de Schnitzler *Liebelei* (*Amourette*) en 1895 au Burgtheater à Vienne, Jean Thorel fut un médiateur important entre la France et l'espace de langue allemande³. Dans son article de douze pages, il intervient pour faire un point sur la situation théâtrale outre-Rhin, abordant de prime abord la question du spectateur et l'ancrant dans une étude comparée avec la France : « J'ai simplement voulu montrer », écrit-il ainsi, « d'une façon plus vive en quoi le public allemand au théâtre se distingue du public français ». Mais surtout Thorel propose d'examiner « comment le public de ce théâtre se comporte au théâtre, quelles dispositions il y apporte, quelles exigences, et dans quelle mesure il les manifeste et les impose ». Autrement dit, Thorel développe moins son propre récit d'expériences réalisées face à des spectacles donnés dans les théâtres berlinois qu'il ne se pose en spectateur français du public allemand. Il reconnaît en même temps qu'il y a là un risque de généralisation, car on ne saurait parler d'un public allemand ou français, tout public variant en fonction des théâtres, des spectacles, des époques, et, *a fortiori*, des pays. Multipliant toutefois les visites en professionnel du théâtre, il est à même, déclare-t-il, de détecter des tendances, des invariants. L'article

-
2. Jean Thorel, « Les théâtres allemands », *Revue des Deux Mondes*, t. CXXII, n° 4, 1894, p. 661-673. Disponible en ligne à l'adresse suivante : https://fr.wikisource.org/wiki/Les_Théâtres_allemands (consulté la première fois le 10 mai 2013). Les citations de Jean Thorel sont extraites de cet article.
 3. Sur la figure du médiateur franco-allemand, on se reportera notamment à l'ouvrage suivant : *Annäherung durch Konflikt: Mittler und Vermittlung*, Nicole Colin, Patrick Farges et Fritz Taubert (dir.), Heidelberg, Synchron, 2017.

prend alors une tournure vraiment intéressante pour notre réflexion, car de spectateur-observateur extérieur, Jean Thorel illustre son propos par une expérience réalisée au sein du public même :

Je me rappelle encore la première [représentation classique] à laquelle j'assistai, l'*Iphigénie* de Goethe, au Théâtre royal de Carlsruhe. La salle était comble, la représentation fort convenable, mais je ne me souviens pas d'avoir vu nulle part un public plus morne ni plus froid. J'avais un voisin de salle qui m'intéressait particulièrement par l'expression navrée de sa physionomie. Cet homme évidemment paraissait s'ennuyer au-delà de toute mesure, à tel point que vers la fin de la soirée je me décidai à lui adresser la parole, pour tâcher de l'égayer un peu et de l'arracher au cauchemar spleenétique où il semblait plongé. Tout naturellement je voulais parler d'autre chose que d'*Iphigénie*; mais il ne m'en laissa pas le loisir; et je ne fus pas peu surpris de l'entendre aussitôt profiter de l'occasion que lui fournissait un interlocuteur, pour s'épancher en effusions enthousiastes sur la beauté de la tragédie que nous venions de voir représenter.

La proposition court alors dans tout l'article : le spectateur berlinois est, selon Thorel, le digne héritier des philosophes allemands, il se distingue par son sérieux, sa soif d'apprendre et une vision du théâtre comme outil au service de l'éducation. Cette conception est sensible jusque dans les modalités de préparation au spectacle, l'attitude du public dans la salle et les conventions respectées lors du déroulement du spectacle :

[En Allemagne], on ne dîne pas, si l'on va au théâtre. On a goûté avant, et l'on soupe après. On a la tête libre pour bien écouter et bien entendre; on est mieux disposé à un effort continu de l'attention. Le spectacle commence généralement vers sept heures. L'exactitude est très grande. Tout est réglé pour éviter le mieux possible la moindre perte de temps. Les entr'actes sont courts, minutieusement réglés, et la durée en est indiquée au public sur les programmes, avec l'heure où finit le spectacle, qui ne dure jamais plus de deux heures et demie, trois heures au plus. Le public lui aussi est exact : il faut être là au début pour tout comprendre, et il veut d'abord tout comprendre. Avant de venir, il ne perd pas de temps à s'habiller : en Allemagne le théâtre n'est pas un salon. Une fois arrivé, il n'en perd même pas à se placer; à Berlin on va jusqu'à payer d'avance les voitures quand on se rend au théâtre, pour que l'entrée se fasse plus rapidement et avec plus d'ordre.

Dans cette stricte réglementation dont la ponctualité est le maître-mot, il n'y a pas, face au spectacle, de moins bonnes places, elles sont toutes numérotées. Contrairement à la France, implicitement visée par la référence au salon, les femmes quittent leur chapeau durant la représentation. Dans la salle, l'obscurité est de rigueur pendant tout le spectacle selon la réforme

radicale initiée par Wagner depuis l'inauguration du festival de Bayreuth en 1876. Les applaudissements ne sont pas tolérés, Thorel renvoyant alors à l'exemple de la Neue Freie Volksbühne, créée en 1892 par Bruno Wille à partir de la Freie Volksbühne, elle-même fondée en 1890 dans l'entourage du SPD pour rendre le théâtre accessible « même au plus simple travailleur du peuple ». Dès son ouverture au Ostend-Theater à Berlin, la Neue Freie Volksbühne avait en effet proposé *Les Piliers de la société* d'Ibsen à son public d'abonnés lors de représentations privées permettant de contourner la censure. Comme le rappelle Jean Thorel dans son article, l'anarchiste Bruno Wille, venu du mouvement naturaliste, avait alors demandé aux spectateurs satisfaits composant le public de ne pas « applaudir même à la fin des pièces, pour éviter de blesser les sentiments des personnes qui pourraient être d'un avis contraire ». À Bayreuth de la même façon, Wagner avait interdit les applaudissements en cours de spectacle, et, comme le souligne Thorel encore, les applaudissements à la fin des représentations ne tendaient à devenir d'usage que depuis « l'invasion du théâtre de Wagner par les étrangers ».

Sur ce point, Jean Thorel relate l'expérience drolatique qu'il a faite à la première de *L'Assomption de Hannele Mattern* de Gerhart Hauptmann le 14 novembre 1893 au Théâtre royal de Berlin :

C'est l'usage en Allemagne que l'auteur vienne saluer le public aux premières... s'il est appelé par les applaudissements. M. Hauptmann fut appelé cinq ou six fois par la salle tout entière après chacun des deux actes de sa pièce. C'était là évidemment pour moi comme pour tout le monde la preuve d'un gros succès. Aussi je fus assez surpris le lendemain de lire dans quelques journaux que ces applaudissements prouvaient au contraire que la pièce n'avait pas réussi comme elle aurait dû réussir ; car si elle avait été bien comprise, disaient les critiques de ces journaux, le public aurait dû garder un silence religieux, et se retirer dans le recueillement, comme on sort d'une église.

Thorel n'est pas seul en son temps à souligner la forte prégnance du protestantisme dans les théâtres berlinois à cette époque. Dans ses Mémoires, le comédien autrichien Adolf Winds compare le passage du Burgtheater viennois au Théâtre royal de Berlin à une sévère mise à la diète et à un changement drastique d'atmosphère, de la « joie festive » et bonhomme de la « grande famille assemblée » au recueillement, à la solennité et au sérieux de l'Église protestante, sans bavardage ni musique entre les actes⁴.

4. Adolf Winds, *Quer über die Bühnen*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1919, p. 38. Je renvoie sur ce point à mon ouvrage *Max Reinhardt : l'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2017, p. 67-68.

Sur la composition du public et son ouverture aux couches populaires, Thorel rappelle l'avancée de l'Allemagne par rapport à la France, avec les deux scènes de Théâtre libre populaire fondées par Bruno Wille, un exemple bientôt suivi par Hambourg et dans tout le Reich. Par la suite, le mouvement devint tellement puissant sous l'égide du SPD qu'il put se doter d'un théâtre, la Volksbühne, inaugurée en 1914, avec une salle d'une capacité de 3 500 spectateurs. En France en revanche, regrette Thorel, rien d'équivalent ne permet de diversifier le public des théâtres.

Le public allemand enfin se caractérise par son expérience d'un répertoire traditionnellement ouvert à la littérature dramatique internationale. La diffusion d'auteurs étrangers se réalise sous la forme de cycles qui permettent au spectateur de s'immerger durablement dans une œuvre. Dans le domaine de la musique, un cycle Wagner est ainsi proposé à Munich, à Dresde, à Berlin, un cycle Berlioz à Carlsruhe, un cycle Mozart à l'opéra de Berlin. Le théâtre n'est pas en reste avec, par exemple, un cycle Goethe et un cycle Shakespeare au Deutsches Theater à Berlin. Sur ce point, Jean Thorel illustre son propos par l'exemple concret d'un privat-docent, lui avouant trouver ennuyeuses, voire insupportables certaines œuvres du grand Élisabéthain. Mais il ne raterait pour autant aucune représentation, lui explique-t-il ensuite, « parce que, si fatigantes que soient certaines de ses œuvres, il peut s'y trouver des détails qui aident à mieux comprendre et mieux goûter les vrais chefs-d'œuvre du maître ».

Un dernier point que Jean Thorel évoque pour mieux le regretter est le mouvement de centralisation que connaît l'Allemagne depuis 1871 et qui touche selon lui le théâtre à son tour. Berlin domine tout désormais, écrit-il, et « les jours lointains où Weimar, Iéna, Munich et d'autres villes encore, étaient des centres littéraires importants, influençant directement leurs théâtres, sont sans doute à tout jamais passés ». La remarque est étonnante si l'on songe à la vivacité artistique et théâtrale notamment de Munich, siège de la Sécession dans ces années, de Hambourg, Francfort-sur-le-Main et de tant d'autres villes encore. Mais il est vrai que Thorel reste attaché à une Allemagne classique et romantique dont Weimar et Iéna étaient les grands centres. On passera enfin sous silence les considérations sur l'art dramatique tendu en Allemagne entre l'idéal et le réalisme tandis que la France oscillerait entre l'abstrait et le concret, pour garder de ce passionnant récit la double posture de spectateur-observateur, à la fois extérieur et intérieur, du théâtre allemand et de son public. La réflexion de Thorel, loin de multiplier les généralités stéréotypées, s'appuie sur des exemples concrets pour souligner les usages et marquer les différences tout en proposant un aperçu des théâtres en Allemagne depuis l'expérience spectaculaire.

L'article de Charles Simond, publié sept ans plus tard dans *La Revue et Revue des Revues* (vol. XXXVI, n° 3, 1^{er} février 1901) sur « Le théâtre allemand en 1900 », se donne en ce sens comme un contre-modèle du genre⁵. Éditeur d'ouvrages scientifiques, traducteur de l'anglais et de l'italien, adaptateur de contes de Hoffmann également, Simond ouvre son étude sur un mode tonitruant par l'affirmation de la « pauvreté vraiment lamentable du théâtre allemand ». La diatribe se poursuit alors sur le même ton, voyant dans la chute du grand Hauptmann la preuve même de ce premier constat. Sans la claque organisée de 80 « mamelouks silésiens », affirme ainsi Simond, sa pièce *Schluck und Jau* n'aurait pu être sauvée de la catastrophe. Seul le théâtre étranger, de langue française surtout (Maeterlinck, Rostand, Mirbeau), aux côtés d'Ibsen, Tchekhov, réussit à faire diversion « aux journées glaciales ou uniformément grises qui se sont succédé du commencement de l'année à la fin »⁶. La raison de cette décadence revient, selon Simond, à la critique, laquelle ne réserve aucune place à la littérature dramatique autre que celle de Wildenbruch, Sudermann et Hauptmann⁷. Le public allemand est le deuxième responsable d'un bilan théâtral qui, pour l'auteur, se solde presque à néant :

À l'influence de la critique faite dans les conditions que nous venons d'esquisser rapidement répond la gent moutonnée qu'est le public allemand. Presque toujours une salle allemande, surtout quand elle est berlinoise, tient tout entière dans la main de celui qui l'a fait. Composée aux trois quarts de ces bons bourgeois caricaturés en leurs travers par Schroedter et Hasenclever et restés des « Spießbürger » (épiciers), elle est sereine ou orageuse par ordre. Nulle part, le rôle du spectateur n'est mieux réglé d'avance. Ceux qui viennent là savent quand et comment et combien ils doivent siffler ou applaudir. Sans doute, il y a des sauvages comme au Reichstag qui ruent quelques fois dans les rangs, mais ils sont la minorité, d'ordinaire très faible, et le bruit de leurs protestations est étouffé par les salves de coups de battoir commandés et par les démonstrations auxquelles concourent les convictions qui n'examinent pas et les fanatismes qui, par système, ne veulent être ni discutés, ni désaveuglés⁸.

On le voit, la guerre de 1870 n'est pas encore bien loin et la virulence du propos est clairement dirigée contre l'ennemi prussien. Mais le contraste est d'autant plus accentué que Simond, à son tour, veut mettre en valeur les efforts menés par Bruno Wille et sa Neue Freie Volksbühne pour une

5. Charles Simond, « Le théâtre allemand en 1900 », *La Revue et Revue des Revues*, vol. XXXVI, n° 3, 1^{er} février 1901, p. 289-298.

6. *Ibid.*, p. 289.

7. *Ibid.*, p. 290.

8. *Ibid.*, p. 292.

diversification du public et du répertoire. À ses côtés, la jeune Scène de la Sécession (Sezessionsbühne) a mis à mal le monopole du naturalisme sur les scènes, notamment celle du grand théâtre à Berlin qu'est le Deutsches Theater :

Au tournant du siècle, écrit ainsi Simond, le troisième *Sturm und Drang* commençait. Cette révolution était prévue, attendue. Les yeux se dessillent enfin. On ose dire que si l'on ôte au Silésien tant exalté, tout ce qui dans *Les Tisserands*, dans *Florian Geyer*, dans *Le Voiturier Henschel* est emprunté à la manière d'Ibsen, de Zola, etc., le bien qui lui est propre ne suffit pas pour l'élever au rang de dramaturge de génie⁹.

La statue de Hauptmann enfin descellée, la fureur de Simond peut se calmer. L'attaque contre l'Allemagne aux relents nationalistes forts a en fait un but littéraire masqué : annoncer aux lecteurs français et allemands la fin du naturalisme et de son monopole sur les scènes, et saluer dans un même geste l'avènement d'une nouvelle littérature dramatique, d'un nouvel art théâtral.

Le troisième exemple est tiré non d'une critique dramatique, mais d'un ouvrage de 255 pages que René Lauret, agrégé d'allemand et interprète dans l'armée britannique durant la Première Guerre mondiale, puis journaliste au *Paris Journal*, à *L'Excelsior*, au *Matin*, consacre en 1934 au *Théâtre allemand d'aujourd'hui*¹⁰. Un an après l'avènement d'Hitler au pouvoir, Lauret fait un point d'étape sur les scènes en Allemagne, notamment dans la capitale. Dans un chapitre consacré à la « vie théâtrale à Berlin », Lauret souligne la diversité des publics là comme à Paris ou dans toute autre grande ville : « celui de la Comédie-Française n'est pas celui du Palais-Royal, il ne se confond même pas avec celui de l'Odéon ». Comme dans de nombreux pays européens touchés par la guerre, en Allemagne plus encore du fait de l'inflation, le public a radicalement changé, « la bourgeoisie cultivée qui fournissait le gros de ses effectifs, se trouvant ruinée par l'inflation, fut remplacée par des classes d'un goût moins affirmé et moins sûr, peut-être aussi moins embarrassées de préjugés et d'idées toutes faites »¹¹. Lauret souligne sur ce point le rôle majeur et décisif que jouent les intellectuels juifs dans les théâtres berlinois et regrette leur mise au ban « en ce règne de l'antisémitisme ». À la fin de l'ouvrage, il remet radicalement en question les prophètes du « Troisième Empire », invitant ses lecteurs à attendre l'avenir « avec le scepticisme qui est de mise à l'égard des prophètes »¹².

9. *Ibid.*, p. 292-293.

10. René Lauret, *Le théâtre allemand d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1934.

11. *Ibid.*, p. 205.

12. *Ibid.*, p. 254-255.

D'un point de vue esthétique, on retrouve au fil des pages le même accent mis sur le sérieux du public allemand même si Lauret le relativise en comparaison de celui, plus fort encore, des auteurs et des critiques, et il souligne également la bizarrerie du Berlinoïse « qui rit plus facilement et pour des causes qui nous échappent »¹³. Lauret avait ouvert son étude en mettant l'accent sur l'écriture dramatique contemporaine en Allemagne : après l'expressionnisme jusqu'en 1924, puis la nouvelle objectivité, un « mélange de tous les genres, de toutes les tendances, de tous les styles »¹⁴, bref, ce qu'il qualifie de chaos, de manque de construction dramatique, caractérise ce théâtre allemand, et, malgré les comédies de Carl Sternheim, le goût du tragique reste la marque de fabrique : « l'on joue à Berlin des pièces dont la lenteur et l'ennui nous paraissent intolérables. Le public semble les digérer sans encombre. Ici se manifeste la différence d'estomac, ou si l'on veut, la sensibilité des deux peuples »¹⁵. Le plaisir n'est donc pas, selon lui, en Allemagne le moteur de la représentation ni de la réception, « l'Allemand qui va au spectacle cache un professeur de morale qui exige la discussion d'un "problème", ou un élève qui aimerait peut-être mieux autre chose, mais qui n'ose pas le dire et fait un effort pour suivre le professeur »¹⁶. Cette attitude a, selon Lauret, gagné dans tous les domaines de la représentation et même celui d'ordinaire réservé au vaudeville et au mélodrame français de la légèreté et de la sexualité, mais, au lieu de montrer comme chez nous des « polissonneries », les Allemands dans l'expressionnisme parlent de « problèmes sexuels »¹⁷. Il est vrai qu'en cela, la révolution psychanalytique avait fait sentir ses effets un peu partout sur la scène allemande et, plus largement, européenne. Le recul du théâtre français, de la pièce bien faite, agréable, traditionnelle des Capus, Robert de Flers ou Porto-Riche, encore en cours sur les scènes allemandes avant 1914, est, selon Lauret, l'expression des préférences du public moderne : « son intérêt pour les problèmes se rattachant à la guerre, son humanitarisme, son goût pour les œuvres de combat, d'un accent âpre »¹⁸. Mais en même temps, Lauret souligne la « désorientation du public depuis deux ans » sans savoir s'il faut la mettre au compte de la crise ou d'une direction fâcheuse des théâtres.

Les pièces les meilleures n'ont pas trouvé grâce devant lui. Il a donné des signes de pudibonderie, voire d'intolérance. Les auteurs étrangers

13. *Ibid.*, p. 206.

14. *Ibid.*, p. 124.

15. *Ibid.*, p. 206.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*

18. *Ibid.*, p. 207.

– français surtout – ont été bannis. L’atmosphère du théâtre, comme tout le climat moral de l’Allemagne, était en train de varier quand survint la « révolution nationale »¹⁹.

Au-delà du contexte historique et de l’avènement récent du national-socialisme, l’origine de ce mouvement a des racines profondes selon Lauret, le Français préférant la comédie quand l’Allemand tend vers le drame ; l’un veut la pièce bien construite, l’autre la vie, un ton animé et vif, une couleur ardente et non pas grise ou noire comme la recherchent les Allemands « plus à l’aise dans le subconscient, cette terre obscure où l’on tâte plutôt qu’on ne voit, où l’on entre en contact avec les forces naturelles, où l’on sent le poids du destin »²⁰. L’observation du spectateur, plus largement du public, permet ainsi, on le voit, une relecture téléologique de l’Histoire et la recherche de compréhension et d’interprétation des récents événements sur la base de prétendues prédispositions.

Plus intéressante de ce point de vue est la prise en compte par Lauret du nouvel art cinématographique. Le film peut ainsi selon lui permettre de renouveler le théâtre allemand et la vision qu’en ont les Français : perfection technique, excellents acteurs, sens de la mise en scène, mise en valeur de l’image, sens du rythme, « parfois même une gaieté, une légèreté de ton qu’on n’eût pas soupçonnée chez eux »²¹. Tous ces éléments doivent contribuer, pour Lauret, à la régénération de l’art théâtral, mais les exemples qu’il convoque alors pour légitimer son propos, *Metropolis*, *Le Testament du docteur Mabuse*, font long feu quand on songe à la fuite hors d’Allemagne, puis l’exil de Fritz Lang et de nombreux réalisateurs confrontés, comme lui, au régime totalitaire national-socialiste.

La dernière étape de ce parcours repose sur le compte rendu fait en 1954 par le germaniste et traducteur René Hombourger dans la revue *Allemagne d’aujourd’hui* d’un voyage réalisé par vingt metteurs en scène, directeurs, décorateurs, auteurs, compositeurs, critiques dramatiques, syndicalistes français en RFA²². Sans qu’il y soit fait explicitement référence, le programme s’inscrit dans la politique culturelle française de rapprochement avec l’Allemagne de l’Ouest à ses premiers pas avant le traité de l’Élysée en 1963 : après la signature de la CECA pour le charbon et l’acier (1951), un accord culturel signé en 1954 et la création, la même année, de 18 instituts

19. *Ibid.*, p. 208.

20. *Ibid.*, p. 248.

21. *Ibid.*, p. 240.

22. René Hombourger, « Le théâtre allemand vu par des hommes de théâtre français », *Allemagne d’aujourd’hui : réalités allemandes*, n° 2, avril 1954, p. 152-158.

français ainsi que de multiples soutiens apportés aux festivals universitaires en Allemagne (la Lorelei, Erlangen, par exemple). Dans son article, René Hombourger rappelle que la visite française répond à celle de collègues allemands en France, mais il retient ce faisant moins le regard croisé et l'analyse comparée, portant toute son attention sur la visite des deux groupes français en Allemagne : l'un est envoyé une semaine en janvier dans le nord-ouest, l'autre pour la même durée en mars à Berlin-Ouest, le premier visite sept villes (dont Hambourg, Kiel, Lübeck, Oldenbourg, Hanovre et Brême) et assiste à des représentations dans douze à treize théâtres. Le second engage à Berlin un véritable marathon théâtral, avec plusieurs spectacles dans la même soirée. Leurs homologues allemands ont eu la tâche plus facile, souligne Hombourger, « en assistant durant une semaine dans la seule capitale de la France aux cinq ou six spectacles les plus marquants du moment » et ils ont pu « se faire une idée, non seulement des tendances de l'art dramatique français contemporain, mais encore du style et des mises en scènes, des décors et des costumes, et de la qualité de l'interprétation »²³.

Si tous les collègues français soulignent « la magnifique vitalité du théâtre allemand – éternel sujet d'étonnement pour le voyageur venu de France »²⁴, ils mettent aussi l'accent sur le sens de l'organisation, les bâtiments reconstruits et dotés de la technique la plus développée, les fortes subventions accordées par l'État et les villes,

les exemptions d'impôt dont ceux-ci bénéficient, l'appréciable appoint en spectateurs que constituent les organisations largement subventionnées qui, sous le nom de Volksbühne ou Jugendring, facilitent aux classes moyennes et à la jeunesse la fréquentation des spectacles lyriques et dramatiques²⁵.

La présence de la jeunesse dans les salles est particulièrement soulignée, signe que l'article entre bien dans le programme de politique culturelle française. L'éclectisme du répertoire est aussi mis en avant ainsi que la forte présence du théâtre français (Anouilh, Giraudoux, Sartre, Camus aux côtés de « Roussin, Neveux, Duran, voire même Voltaire [*Mahomet*] »²⁶), faisant de l'Allemagne un « conservatoire du répertoire français »²⁷. Le public allemand est décrit comme extrêmement recueilli, mais sachant rire aussi « à gorge déployée ». Paul-Louis Lignon, chroniqueur à la Radiodiffusion française, relate ainsi son étonnement face à la réaction de la salle après le baisser de rideau final :

23. René Hombourger, « Le théâtre allemand... », p. 152.

24. *Ibid.*, p. 157.

25. *Ibid.*, p. 154.

26. *Ibid.*, p. 157.

27. *Ibid.*, p. 158.

Il se fait en général lentement, écrit-il, après un long jeu de scène qui prolonge le dénouement dans un silence absolu. Puis c'est le noir dans la salle – et je crois qu'on peut compter dix secondes, peut-être davantage pendant lesquelles on a l'impression que la salle est pétrifiée. En France, on croirait à un échec de la pièce ou du spectacle. Et puis les premiers applaudissements commencent, comme si le spectateur sortait d'un rêve – et ils se développent à partir de ce moment comme s'ils ne voulaient plus finir²⁸.

Certes on déplore aussi, dans les mises en scène et les décors, la persistance d'une « esthétique considérée en France comme démodée, mais jugée moderne en Allemagne », le jeune metteur en scène René Clermont constate ainsi que

la suppression de la rampe, les décors projetés, les toiles symboliques, les constructions en tubulures, l'expressionnisme sont autant de formules qui appartiennent à l'histoire du théâtre et qui sont encore souvent présentées là-bas comme des nouveautés.

En ce qui concerne la décoration théâtrale, le peintre surréaliste Félix Labisse estime « qu'elle souffre encore en Allemagne de ces dernières vingt années de sommeil des arts plastiques »²⁹. Aucune mention n'est alors faite des ravages du national-socialisme en matière artistique et culturelle, la mise au ban des avant-gardes, l'exil forcé de ses représentants ou leur assassinat dans les camps, et de ce que signifie pour le théâtre cette possibilité de renouer avec les modalités de représentation avant 1933. De la même façon, l'article ne parle jamais de l'état des bâtiments théâtraux, partiellement ou entièrement détruits par la guerre, des représentations dans des salles peu ou pas chauffées où le public vient encore au début des années 1950 muni de couvertures et d'éléments de décor. Il s'agit bien d'œuvrer au rapprochement franco-allemand et, dans le programme de politique culturelle française, de mettre en avant les qualités de la scène allemande comme de souligner les éventuels défauts auxquels la France, tel est bien le message implicite, peut remédier.

La visite des représentants du monde théâtral français en RFA a enfin un ultime objectif, contribuer par le biais de la diffusion de la culture et de l'art à une remédiation après la guerre et à la rééducation du peuple allemand par la beauté après le désastre national-socialiste. Hombourger restitue ainsi en intégralité le message de Hans-Harder Biermann-Ratjen, le sénateur aux Affaires culturelles de la ville de Hambourg, alors située en zone d'occupation britannique :

28. *Ibid.*, p. 156.

29. *Ibid.*, p. 155.

Nous autres du métier du beau, déclare ainsi ce dernier à la délégation française en visite, nous laisserons-nous dépasser par M. Schuman qui, dans le domaine de la réalité matérielle, a déjà réussi à réaliser le plan d'un pool charbon-acier ? Nous aspirons à une réalité qui, au fond, a toujours existé, qui est en même temps plus faible et plus forte que la réalité du fer et de l'acier, nous aspirons à un libre échange de toute œuvre de beauté, à une union de l'art occidental qui n'a besoin ni de parlement ni de contrat, mais qui donne à ceux-ci la seule base solide³⁰.

On le voit à cette lettre d'intention, ici mise dans la bouche d'un édile allemand, les spectateurs spécialisés formant la délégation française ne sont plus seulement des médiateurs entre deux pays, mais bien des représentants d'un État soucieux de diffuser sa politique par les canaux culturels et artistiques.

De la fin du XIX^e siècle au sortir de la Seconde Guerre mondiale dans une Europe en pleine reconstruction, le spectateur français en visite dans les théâtres outre-Rhin fait œuvre de médiation à partir d'expériences ponctuelles, mais averties du fait de ses connaissances de la langue et de la culture. Il souligne les évolutions majeures en matière d'art dramatique et scénique, il signale les analogies et les différences. En ce sens, il rend le lecteur français spectateur d'une scène étrangère tout en s'inscrivant dans un cadre précis de conventions, appliquées à l'image de ce dernier, parfois même en se conformant à des stéréotypes tenaces. Ce faisant, il renseigne tout autant sur la France que sur l'Allemagne, déroulant en filigrane une histoire locale du spectateur. Il y aurait lieu de développer cette dernière en mettant en regard les réponses allemandes à ces considérations des homologues français. On retrouverait certainement jusqu'à aujourd'hui des invariants, mais aussi des récits singuliers et différenciés, toutes choses permettant de saisir des regards croisés de spectateurs de part et d'autre du Rhin.

MARIELLE SILHOUETTE
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

30. René Hombourger, « Le théâtre allemand... », p. 153-154.